3 1761 07350248 6

GRAPHIKER DER GEGENWART

Max Liebermann

NE
2050
.5
L4E5

GRAPHIKER DER GEGENWART

MAX LIEBERMANN

VON

JULIUS ELIAS

MIT 32 ABBILDUNGEN

VERLAG NEUE KUNSTHANDLUNG
BERLIN W 50 / 1921

LIBRARY
JUN 17 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

DRUCK: BRUNO PETZOLD NACHF., BERLIN SW 68

NE
2050
.5
L4E5

Im Jahre 1893 erschien, dank der Initiative der Photographischen Gesellschaft zu Berlin, die erste Sammlung von Max Liebermanns Radierungen, achtzehn Blatt, wovon vier Blatt in den Text Richard Grauls eingedruckt waren. Die Entstehungszeit der einzelnenen Platten geht auf das Jahr 1888 zurück. Die Mappe konnte nur in wenigen Exemplaren an den Mann gebracht werden. Der sehr beträchtliche Restbestand ging später auf die liebermannfreundliche Firma Bruno und Paul Cassirer über, wurde aber nicht mehr mappenweise, sondern, der größeren Popularisierung halber, nur blattweise verkauft, so daß ein vollständiges Exemplar dieses Radierwerkes heute zu den größten Seltenheiten gehört.

Die Ermunterung, die Liebermanns Graphik durch die Regsamkeit der Photographischen Gesellschaft empfangen hatte, blieb nicht ohne Ergebnis: während Liebermann vor 1888 nicht mehr als vier Radierungen geschaffen hatte, die überdies nur als artistische Zweckarbeiten gelten dürfen und zwar eine saubere, aber traditiongebundene Hand verraten, so konnte Gustav Schiefler 1906 in der ersten Auflage seines „Graphischen Werkes von Max Liebermann" (verlegt bei Bruno Cassirer) neunundfünfzig Nummern verzeichnen. In Liebermanns Lebensarbeit war die Radierung zwar spät

erschienen; dann aber trat sie als künstlerisches Ausdrucksmittel ebenbürtig neben seine Malerei. Zunächst nur liebhaberisches Vergnügen für den Sammler, finden Liebermanns Bilddrucke allmählich Anschluß an das Kulturinteresse vieler. Heut ist, unter anderem, die Sendung seiner Graphik: all denen Ersatz zu bieten, denen es wirtschaftlich nicht gegönnt ist, eine seiner Malereien zu erwerben. Er hat nicht nur einen dürr gewordenenen Kunstzweig zu neuer Blüte gebracht und mit seiner Leidenschaft für die Radierung die Schaffenden seiner Generation mitgerissen, er hat auch die weitesten Kreise kunstliebender Menschen dahingeführt, Freude an der Radierung und die rechte Distanz zum modernen Bilddruck zu gewinnen.

Die Radierung, seit Rembrandts genialer und sehr persönlicher Verwendung der Nadel in Vergessenheit geraten, ist erst im neunzehnten Jahrhundert wiederentdeckt worden. Ihr neues Vaterland war Frankreich. Die Wirksamkeit Charles Méryons war durchgreifend. Er machte aus der Not eine Tugend, als er zur Radierung kam: er war nämlich farbenblind geboren und fand kein anderes Mittel, seine Natureindrücke malerisch zu formen, — jene Visionen der alten, vom Nebel der Vorzeit so interessant umsponnenen großen Stadt Paris. Méryon radierte die künstlerische, geistige, soziale Atmosphäre von Paris; radierte die Stadt da, wo sie

ihre eigene Geschichte erzählt. Seiner Radierung war ein moderner Sinn untergelegt, und so gehört sie stofflich zwar der Kulturgeschichte, doch was die Form betrifft, der modernen Kunstgeschichte an. Die Gesinnung ist ihm von Delacroix gekommen, der eigentlich als erster wieder die Graphik als persönliches Ausdrucksmittel neben seiner Malerei betrieb, Weltdichtung mit seiner strotzenden Malerphantasie füllte, ja überfüllte, doch die Technik so wenig ausbildete, daß er als Radierer damals keine sonderlichen Wirkungen ausübte. Von Méryon kam die Macht an Jacquemart oder Bracquemond, große graphische Bewältiger, die mit handwerklicher Virtuosität Realitäten jeder Art spielend bezwangen und die Radieruug mit so intim ausgebildeten Organen versahen, daß sie jegliche Materie (oh, la belle matière!) gleichsam aufs Wort getreu wiederholen konnte. Rein künstlerisch aber ist ihr Werk etwas wie ein Rückschritt gegen Méryon gewesen.

Erst Manet . . . Édouard Manet war es, der gesagt haben soll: jeder richtige Maler müsse in seinem Atelier neben Leinwand und Palette Kupferplatte und Lithographie-Stein liegen haben. Durch Manet erlebte die moderne Radierung ihren Rembrandttag. Und durch Degas. Sie verbanden die Radierung aufs innigste mit ihrer Malerei (und nicht blos stofflich) und benutzten sie als Entspan-

nung von ihrer malerischen Arbeit; sie auch haben das modellierende Licht stärker in die Radierung eingeführt, als es Méryon gelungen war. Sie haben die Radierung impressionistisch gemacht. Sie haben ihr Lebensfülle, farbigen Glanz und geistige Schönheit gegeben. Sie haben das Auge freigemacht für die Radierung und Phantasie und Verstand in formale Vervollkommnungen gelegt. Besonders bei Degas ist das Metier — wie in seinen farbigen Zeichnungen, den berühmten Pastellen — fast rätselhaft.

Bei Max Liebermann fällt die erwachte Leidenschaft für die Malerradierung mit dem neuen Aufschwung seiner Zeichenkunst zusammen. Es war der Moment, da er so zu zeichnen liebte, wie er malte; und nun radiert er, wie er zeichnete, — mit einer sehr persönlichen, willkürlichen Hand, die mit der speziellen Fachgenossenschaft der Radierer durchaus nicht wetteifern will; die technischen Kombinationen hat ihm keiner beigebracht; sie waren und blieben seine eigenste Sache. Nach Überwindung einiger Kinderkrankheiten schreibt seine Hand auf die Platte mit einer Sicherheit und Suggestionsfähigeit, die von seiner reinen Zeichenkunst nicht überboten wurden. Durch seine Zeichnung — so wie der alte Naturalist allmählich unter der Einwirkung des französischen Impressionismus das Zeichnen zu betreiben gelernt hatte — ist er der Radierer geworden, der er ist.

Bei der Zeichnung kam es ihm längst nicht mehr auf irgend eine scharfe Genauigkeit der Linienführung, auf flotte Überwindung und saubere Begründung des Konturs an: die Zeichnung war ihm ein Mittel, der Natur, die einzig er liebte, so nahe wie möglich auf den Leib zu rücken, so rasch wie möglich mit dem Erlebnis fertig zu werden, so unmittelbar wie möglich sein Gefühl von den natürlichen Erscheinungen niederzuschreiben. Menzel wurde von einem bis zur Besessenheit gesteigerten Pflichtgefühl angetrieben, täglich sein bestimmtes Pensum Zeichnung zu leisten, ehe er an seine Malereien ging, — Liebermann aber war damals und später das Zeichnen durchaus nicht etwas von seiner Malerei Abgelöstes: er mußte zeichnen, wie er malen mußte. Nicht, um nicht aus der Übung zu kommen, zeichnete er, — sondern das Zeichnen war ihm dieselbe angeborene Übung, wie ihm das Malen eine angeborene Übung war. Anders gesagt: bei Menzel war das Zeichnen reflektorisch, bei Liebermann naiv. So gelangte er zu der „lebendigen Linie", welche die dem Impressionismus vorausarbeitenden Goncourts als das Höchste in der Zeichenkunst betrachteten, — der Linie, die die ganze Wärme der Naturnähe, ihr Fluidum wie ein guter elektrischer Leiter auffängt, — der Linie, die zu stammeln scheint und ursprünglich ist wie ein Kind.

wesentlichen durch einfachen und sparsamen Wechsel zweier Farben, das ist letzten Endes ein Wunder. Er leiht dem Geist der irdischen Dinge eine Sprache. Für diesen Naturalisten existiert die Abschrift der Natur nicht: immer und überall schreibt sich seine Persönlichkeit ins Bild. Auch sein graphischer Naturalismus ist von solcher Art, daß sein künstlerisches Schaffen gleichsam erst hinter der Natur einsetzt, indem er Wirklichkeitseindruck, Wirklichkeitsmotiv nur benutzt, um seine Phantasie in Tätigkeit setzen zu lassen. Insofern ist kein Unterschied des künstlerischen Schaffens zwischen ihm und den großen Idealisten.

Vieles was Liebermann gemalt hat, das hat er auch radiert. Indessen, reine Übertragung — Arbeit des nachschaffenden Technikers — hat ihn niemals interessiert. Bei einer gewissen Gleichheit des Motivs wurden die Bilddrucke freie Wiederholungen, neue Geburten in einem neuen Stil. Im Anfang, jawohl, als ihm die Radierung innerlich noch etwas Fremdes war, da hat er einige Bildkompositionen streng übersetzt; Beispiel ist das Erstlingsblatt „Kinder", diese noch unbeholfene Abschrift. Liebermann wurde damals von Kunstjournalen aufgefordert, seine Bilder fürs Blatt zu schreiben, wie das in Frankreich üblich war. Auch Corot und Courbet, auch Manet und seine Freunde hatten, aus sachlichen Propagandazwecken, dem leisen Zwange

nachgegeben (Figaro, Gazette des Beaux-Arts, Bergerats „Vie moderne"). Ja, die französischen Impressionisten haben, sehr praktisch, sogar mit einer eigenen graphischen Zeitschrift „Le jour et la nuit" („Licht und Schatten") experimentiert, die von Degas und Pissarro begründet wurde, doch nicht über die erste Nummer hinauskam. Liebermanns Herz aber hing nicht an dieser Übung. Der Radierer Liebermann wurde eigentlich erst dort geboren, wo der Maler und der Zeichner geboren wurden: in Holland.

Man sagt: Israels habe den Maler, Anton Mauve habe den Zeichner angeleitet und beeinflußt. Ganz abgesehen davon, daß der alte Israels stets mit so graziöser wie entschiedener Geberde ablehnte, Liebermanns Schulhaupt gewesen zu sein, hat es bei einer geborenen, ewig triebfähigen Malernatur wie Liebermann geringen Sinn, nach Abhängigkeiten zu fragen und ihre Analyse zu versuchen. Die gesunde Begierde des Neuen, die in Liebermann steckte, war natürlicherweise zeitlichen Einflüssen unterworfen, die scheinbar von außen kommen, innerlich aber in der schaffenden Individualität so vorbereitet sind, daß sie im Augenblick der Empfängnis auch schon persönlich verarbeitet erscheinen. Man sieht — auf Malerei, auf Kroki, auf Bilddruck — den Künstler immer nur auf seinem eigenen Neuland, sieht nicht mehr die fremde Scholle

von der sein Fuß mit nachtwandlerischer Festigkeit sprang. Die sogenannten Abhängigkeiten — die Oeuvres von Menzel und Krüger oder Munkacsy oder Courbet und Millet oder Rembrandt und Frans Hals oder Bastian-Lepage oder Manet und Degas — waren im wesentlichen für Liebermann nichts anderes als Garantien, daß er nie den Zusammenhang mit der Tradition und mit seiner Zeit verlor. Nicht Meister, sondern Liebhabereien, die wechselten, verschwanden, wiederkamen und abermals untertauchten.

Eine große Einwirkung war allerdings da: sie ging indessen nicht von einer einzelnen Persönlichkeit aus, sondern von einem ganzen Land, einer Atmosphäre: Holland. Zwei Seelen waren in ihm: Berlin und Holland. Wie er historisch die Reihe der großen Berliner Realisten und Charakteristiker abschließt und in gewissem Sinne gipfelt, so ist berlinischer Geist die unterste Grundlage seiner Künstlerorganisation: der unbeirrbare, poetisierenden Schwankungen abgekehrte Wirklichkeitssinn, Klarheit, Besonnenheit, Arbeitsinstinkt. Holland aber, die andere Heimat des Binnendeutschen, war seine seelische Auffrischung: hier bestätigte sich andauernd sein Naturgefühl, vertiefte sich jene volksmäßige, sozial beunruhigte Empfindung, die den Bauer und den Arbeiter in die deutsche Malerei einführte, steigerte sich seine malerische Vi-

sionsfähigkeit, bestätigten sich die schönen Sinnlichkeiten seiner Kunst. Wenn Liebermann den französischen Impressionismus deutsch machte, — Holland war sein erstes Versuchsfeld, und — was die atmosphärische Malerei und die Erlebnisse seiner menschlichen Optik betrifft — das Land der Erfüllung. Ein seiner Begabung gelobtes Land, das er sich durch die Tat verdiente.

Eng war der Kreis seiner Themen, auch der radierten Themen, — aber welche Lebensfülle in dieser Enge, welcher Reichtum eines immer neuen Ausdrucks bei äußerlicher Gleichheit der Sujets. Und wie ist immer wieder eine letzte Note in den Strand- und Dünenlandschaften, in den Spitalmotiven, auf den Blättern von Herden und Hüterinnen, von Heloten der Scholle, von bäuerlichen Waschplätzen getroffen. Seiner stärker einsetzenden Radierkunst zeigte sich, so wenig wie seiner Malerei, die „lustige Seite des Lebens"; gleich seinem großen Wegführer Millet hat er das Mitleid, das Erbarmen mit den Niedrigen und Enterbten. Doch nicht anders wie dem Millet zeigt sich dem Deutschen Liebermann in den Schichten der Armut, im Kreise harter Lebenstätigkeiten und rauher Naturbedingungen immer das Menschliche, — die Poesie. Er schreibt von den Greisen des Spitals, langen, hageren, abgelebten Menschen und ihrem in schwermütiger Stille verfließenden Dasein. Er

schreibt von den elenden Behausungen des bäuerlichen Werkmannes oder Schiffers: Wohnraum, Scheuer, Kammer, Küche, Stall in einem; die Menschen hocken zusammen oder arbeiten in stumpfer Hingabe; oder: das Essen wird aufgetragen, die Leute beten, ein Sonnenstrahl hüpft nach vorn zu den Betern — eine heilige Schilderei. Oder: der Bauer steht fröstelnd vor der ausgerenkten Kate, indessen an Stacketen ärmliches Zeug im Winde flattert. Rüstige Bäuerinnen schildert er, die im Garten auf den schwellenden Rasen die Wäsche zum Trocknen hinlegen oder an Seilen gegen den lichten, warmen Himmel spreiten. Oder er schildert gebeugte, blutleere Greisinnen, die einsam in hellen Kammern hausen und bei gewohnter Arbeit frösteln; oder alte erschöpfte Männer oder jungzarte, ins Geweb versunkene Spitzenklöpplerinnen; oder Leute des Handwerks, in schwüle Stuben gepfercht, Weber am Webstuhl, alte graue Menschen. Und als Kernstück der ersten Epoche (wie in der Malerei, doch anders komponiert) die Netzeflickerinnen: ein pantheistisches Lied — Dünenland, in unendliche Weiten deutend, silbergrauer, halb-kühler, halb-erwärmter Himmel; weibliche Gestalten hocken auf dem Boden, eins mit ihm als farbige Masse, erheben sich, verwachsen abermals mit der Erde; so geht es fort, bis die Reihen im Duft der Ferne verschwinden, — ein raunender

Gesang wie aus der Edda, in stabreimiger, geheimnisvoller Eintönigkeit . . .

Mit dem neuen Jahrhundert erfolgt in Liebermanns Radierung, entwicklungsmäßig, eine Änderung der Sehweise und Darstellungsart. Wie — unter dem Druck des Impressionismus — bei Liebermann die Herrschaft der Valeurs aufhört und die helle Farbigkeit beginnt und sich bis in das Alter des Künstlers steigert und steigert — so tritt in Zeichnung und Radierung eine entsprechende Umsetzung des farbigen Lebens in eine breite, hastende, abkürzende Linienführung, tritt die „Hieroglyphenschrift" ein — auf starken, in sich vollendeten, für sich selbst existierenden Kunstwerken. Über diesen Stilwandel haben beleuchtend und erschöpfend Max J. Friedländer, Curt Glaser und Erich Hancke Ausgezeichnetes geschrieben: jener in einem Buch über „Max Liebermanns graphische Kunst" (1920, Dresden, bei Arnold), Glaser in verschiedenen Aufsätzen (Nord und Süd, Zeitschrift für bildende Kunst etc.), Hancke in seiner Liebermann-Biographie (Berlin, bei B. Cassirer, 1914). Wer ins Einzelne und Besondere gehen will, sei auf diese Arbeiten verwiesen. Mich beschäftigt hier nur eine allgemeine, deutende Analyse des Graphikers Liebermann, der Geist seiner Radierung und Lithographie.

In Liebermanns Psychologie wechselt nun man-

ches. Was oben das Milletsche Mitleid genannt wurde, schwächt sich ab. Die soziale Erregung, die seelische Sympathie dämpfen sich, das Weltbild wird weiter. Liebermann wird von Rhythmen der Bewegung ergriffen, stärker als je zuvor: er schreibt Momentbilder, wie die Polospieler, die Pferderennen und das wimmelnde, ameisenhafte durcheinander verschlungene, sich anziehende, sich abstoßende Treiben der Amsterdamer Judenmärkte. Von diesen Blättern lassen die Judenstücke den Pulsschlag seines Herzens lebhafter verspüren; auch zeichnerisch sind sie ja der Mittelpunkt seiner künstlerischen Höherentwicklung. Ein ganz feiner Faden zieht sich psychologisch von den Judengassen zu den Netzflickerinnen hin: Liebermann scheint mit menschlicher Wärme seinem Stoff zugetan. Gleichzeitig aber distanziert sich Liebermann von der Umwelt seiner Sympathie entschiedener als je zuvor. Sein wachsendes Künstlertum legt eine abkühlende Schicht zwischen sich und die Umwelt. Alle Reize des überlegen hingeschriebenen Motivs sollen von der persönlichen Form, dieser interessanten, fast pikanten Nadelführung ausgehen. Früher ruhte er gleichsam auf Tonflächen aus; jetzt eilt er, mit der Kraft und Schnelle eines alten Peleus, auf den Eingebungen eines merkwürdigen, zugleich scharfen und saftig schwingenden Strichs von Suggestion zu Suggestion. Wie eine Verjüngung ist das alles.

Diese nach innen glühende Versachlichung findet sich mit besonderer Stärke auf den radierten oder lithographierten Porträts, — auf den vielen Selbstbildnissen, auf dem Bildnis des verstorbenen Professor Hermann Cohen, einem Meisterstück der frei und schalkhaft schreibenden Charakterisierungskunst, vergleichbar nur dem Bergerporträt, und auf den Abbildern der Familie. Je mehr sich seine Jahre abwärts senken, desto energischer bekommt Max Liebermann sein Genie in die Hand, desto klassischer werden die Ausdrucksmittel, über die seine naive Meisterschaft gebietet. Oder nicht eigentlich: gebietet. Liebermann wird vielmehr frei von seinen Ausdrucksmitteln. Ob Palette, ob Zeichenstift, ob Radierung oder Lithographie ist überhaupt keine Frage technischer Auswahl mehr. Die Frage wird indifferent für seine schöpferische Persönlichkeit.

Modernität, das ist das Talent zum Neuen. Dieses Talent verpflichtet. Das sagt sich Max Liebermann jeden Lebenstag. Und auch jener große Hokusai mag manchmal ihm vor Augen stehen, der, neunzig Jahre alt, von sich schrieb: „Hätte ich nur noch fünf Jahre vor mir, — ich könnte ein großer Künstler werden." Mit welcher Intuitionskraft, mit welcher Fülle der Selbsterkenntnis behandelt Max Liebermann die eigene Erscheinung, — das, was an ihr irdisch, das, was an ihr nicht vergänglich ist. Mit

rembrandthafter Unerbittlichkeit sitzt er als malerischer oder graphischer Bildner über sich selbst zu Gericht. Ein Vivisektor am eigenen Leibe und an der eigenen Seele. Es ist das tiefste Bedürfnis nach künstlerischer Aufrichtigkeit, das ihn antreibt, solche Selbstbildnisse zu schaffen. In der herben Reinlichkeit dieser Selbstschilderungen symbolisiert sich sein ganzes Schaffen.

Wie nannte der Alte vom Haag seinen Lebens- und Kunstgefährten Max Liebermann? „Ein kindlicher, origineller Künstler mit einem starken Herzen . . .“

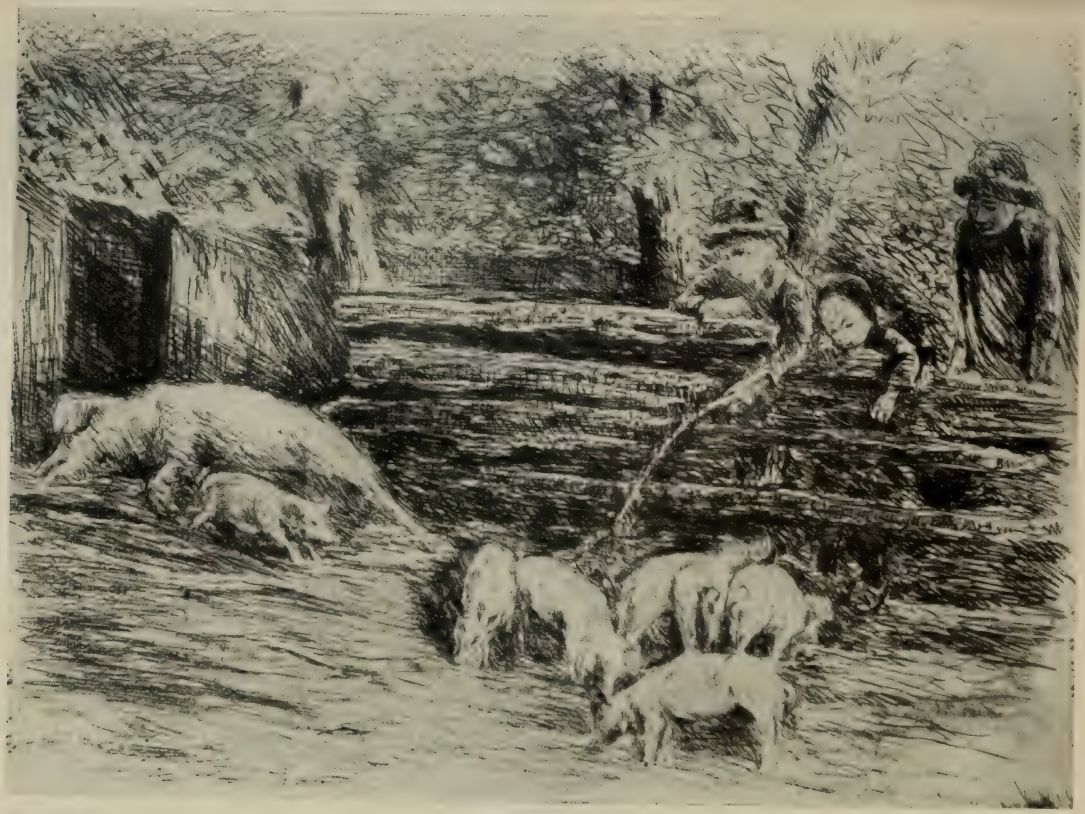
Kinder (1876) Ätzung. Kalte Nadel

Grasende Ziegen (1887) Ätzung, Vernis mou. Kalte Nadel

Heimkehrende Schafherde (1890) Vernis mou, Ätzung. Kalte Nadel

Frau u. Kinder an einem Steg (1890) Ätzung. Kalte Nadel

Altmännerhaus (1890) Ätzung



Ferkelchen (1890) Ätzung. Kalte Nadel

Straße in Sandvoort (1890) Vernis mou. Kalte Nadel

Spielende Kinder (1890) Vernis mou. Kalte Nadel

Mutter und Kind (1891) Ätzung. Kalte Nadel
III. Zust.

In den Dünen bei Katwijk (1891) Vernis mou. Kalte Nadel

Frau mit Kuh (1891) Ätzung

Netzflickerinnen (1894) Ätzung. Kalte Nadel

Theodor Fontane (1896) Lithographie

Badende Knaben (1896) Ätzung. Kalte Nadel

Karre in den Dünen (1900) Ätzung

Simson und Delila (1916) Ätzung

Badende Knaben (1906) Ätzung

Judengasse in Amsterdam (1906) Ätzung

Justus Brinckmann (1906) Ätzung. Kalte Nadel

Polospiel (1907) Ätzung. Kalte Nadel
III. Zust. 25 Exemplare

Suse Cassirer (1909) Lithographie

Wilhelm von Bode (1909) Lithographie

Polo (1912) Kalte Nadel

Selbstbildnis (1911) Lithographie

Einzug der Königin von Holland (1913) Kalte Nadel

Jäger mit Hunden (1914) Kalte Nadel

Der Samariter (1915) Lithographie

Michel, der Dackel (1915) Lithographie

Käte Kiezler (1915) Lithographie

Pferderennen (1916) Kalte Nadel

Die Gartenbank (1918) Kalte Nadel

Im Tiergarten (1918) Kalte Nadel

GRAPHIKER DER GEGENWART

BISHER SIND ERSCHIENEN:

(ALPHABETISCH GEORDNET).

Bd. 1 MICHEL FINGESTEN von PAUL FRIEDRICH
Bd. 6 KÄTHE KOLLWITZ .. von ALFRED KUHN
Bd. 8 MAX LIEBERMANN von JULIUS ELIAS
Bd. 7 HANS MEID ..... von LOTHAR BRIEGER
Bd. 2 EMIL ORLIK ..... von MAX OSBORN
Bd. 4 JACOB STEINHARDT von ARNO NADEL
Bd. 3 ERNST STERN ..... von WOLFGANG GÖTZ
Bd. 9 LESSER URY ..... von LOTHAR BRIEGER
Bd. 5 ERICH WOLFSFELD von ADOLPH DONATH

WEITERE BÄNDE SIND IN VORBEREITUNG

Die Clichés für dieses Werk fertigte die Chemigraphische Kunstanstalt HUCH & Co., Berlin SW 48, an.

NE
2050
.5
L4E5

Elias, Julius
Max Liebermann

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 02 23 08 003 7